
3 1761 04771766 5





LES PREMIERS POÈTES
DU
VERS LIBRE

DANS LA MÊME COLLECTION

HENRI DE RÉGNIER ET SON ŒUVRE, par Jean de Gourmont.

LA NAISSANCE ET L'ÉVANOUISSEMENT DE LA MATIÈRE, par le Dr Gustave Le Bon.

DANTE, BÉATRICE ET LA POÉSIE AMOUREUSE, *Essai sur l'Idéal féminin en Italie à la fin du XIIIe siècle*, par Remy de Gourmont.

FRANÇOIS COPPÉE ET SON ŒUVRE, par Gauthier Ferrières

LES HARMONIES DE L'ÉVOLUTION TERRESTRE, par Stanislas Meunier, professeur au Muséum.

LA RÉVOLUTION RUSSE ET SES RÉSULTATS, par P.-G. La Chesnais.

MAGNÉTISME ET SPIRITISME, par Gaston Danville.

FRANCIS JAMMES ET LE SENTIMENT DE LA NATURE, par Edmond Pilon.

LE GÉNIE ET LES THÉORIES DE M. LOMBROSO, par Etienne Rabaud.

LA QUESTION D'HOMÈRE, *Les Poèmes homériques, l'archéologie et la poésie populaire*, par A. van Gennep, suivi d'une bibliographie critique, par A.-J. Reinach.

LA PENSÉE DE MAURICE BARRÈS, par Henri Massis.

L'INTELLIGENCE ET LE CERVEAU, par Georges Matisse.

REMY DE GOURMONT ET SON ŒUVRE, par Paul Escoube.

GUSTAVE LE BON ET SON ŒUVRE, par Edmond Picard.

JULES RENARD ET SON ŒUVRE, par Henri Bachelin.

CUVIER ET GEOFFROY SAINT-HILAIRE D'APRÈS LES NATURALISTES ALLEMANDS, par E.-L. Trouessart, professeur au Muséum.

LE SALAIRE, SES FORMES, SES LOIS, par Christian Cornélissen.

L'ÉVOLUTION IDÉOLOGIQUE D'ÉMILE VERHAEREN, par Georges Buisseret.

ALFRED GIARD ET SON ŒUVRE, par Georges Bohn, avec la Bibliographie complète de son œuvre.

RENÉ QUINTON, *Origines marines de la vie. Lois de constance originelles. Essai sur l'esprit scientifique*, par Lucien Corpechot.

HENRI POINCARÉ, par Jules Sageret.

LE VÉGÉTARISME, par Raymond Meunier, chef de Travaux à l'Ecole des Hautes-Etudes.

LA PHILOSOPHIE DU BOVARYSME, *Jules de Gaultier*, par Georges Palante.

L'ŒUVRE DE MAURICE MAETERLINCK, par M. Esch.

LA PENSÉE D'HENRI BERGSON, par Joseph Desaymard.

LES RUINES DE L'IDÉE DE DIEU, par Georges Matisse.

LA GRAPHOLOGIE, par E. de Rougemont, préface de Remy de Gourmont.

BAUDELAIRE ET LA RELIGION DU DANDYSME, par Ernest Raynaud.

LE SYMBOLISME FRANÇAIS ET LA POÉSIE ESPAGNOLE MODERNE, par A. Zéréga-Fombona.

JULES TELLIER, par Henriette Charasson.

LES HOMMES ET LES IDEES

Les premiers poètes du vers libre

PAR

ÉDOUARD DUJARDIN



PARIS
MERCVRE DE FRANCE
XXVI, RVE DE CONDÉ, XXVI

MCMXXII



Appelé à faire en Sorbonne quelques conférences sur les maîtres du symbolisme, j'ai pensé qu'après avoir parlé de Mallarmé, de Verlaine et de Rimbaud, il serait intéressant d'essayer d'élucider ce point d'histoire littéraire : l'instauration du vers libre. Ce faisant, je ne m'écartais aucunement de mon programme ; les poètes que l'on a appelés Symbolistes n'ont certainement pas tous usé du vers libre, notre grand Mallarmé moins que tout autre ; l'instauration du vers libre n'en est pas moins une des caractéristiques du mouvement symboliste ; quel qu'ait pu être (je n'ai pas à le rechercher ici) l'apport du symbolisme dans l'histoire de la poésie française, une chose au moins est évidente : c'est à leurs aînés du symbolisme que les poètes du xxe siècle doivent le vers libre.

La question, d'autre part, est de celles qui appellent une étude approfondie, et, pour tout dire, qui ont le plus certainement besoin d'être mises au point ; il suffit, pour s'en rendre compte, de constater combien d'erreurs ont été commises par la plupart de ceux qui s'en sont occupés. Spectateur et acteur moi-même dans les événements que j'en-

treprenais de raconter, j'ai pu utiliser quelques documents et beaucoup de souvenirs personnels, tout en éprouvant à quel point il peut être ardu d'étudier les questions auxquelles on a été mêlé et qui sont les plus proches de nous ; je me suis efforcé d'y mettre toute la méthode et le soin minutieux nécessaire. Non seulement j'ai tenu à voir ou à revoir toutes les pièces du procès, collections de revues, premières éditions, articles ; mais j'ai fait appel aux souvenirs et à la collaboration des survivants, le seul d'entre eux à qui je n'aie pu m'adresser ayant fourni son témoignage en maint article que je me suis fait un devoir d'examiner avec la scrupuleuse attention critique que la Sorbonne sait enseigner aux siens ; j'ai demandé enfin, par la voix du *Mercure de France*, à toutes les personnes qui auraient des renseignements à me fournir ou des objections à me présenter de vouloir bien me les adresser.

Cette étude sera uniquement historique ; je veux dire qu'elle n'a pas pour objet d'expliquer quelle a été la place du vers libre dans l'évolution de la technique poétique, moins encore d'exposer à quels phénomènes phonétiques il répond, mais seulement de rechercher comment, aux environs de l'année 1886, il est apparu dans notre littérature. A chaque jour sa tâche ; ainsi limitée, celle que j'ai assumée est suffisamment considérable. Il importe toutefois

d'essayer préalablement de définir ce qu'est le vers libre, non pas tant pour en donner une définition théorique que pour déterminer en quoi il se différencie du vers traditionnel plus ou moins libéré, — une définition pratique à laquelle tout le monde puisse se rallier et se référer.

Aussi bien, une telle définition est-elle plus nécessaire qu'on ne pourrait le présumer. Un grand journal, un journal infiniment sérieux, n'a-t-il pas imprimé, à propos de ces conférences, octobre 1920, que Mallarmé, Verlaine et Rimbaud étaient des poètes du vers libre? Mallarmé vers-libriste! Sans aller jusqu'à cette énormité, il est courant d'entendre qualifier vers libres des vers qui ne sont que des vers traditionnels plus ou moins agrémentés de licences. Pour donner une idée de la confusion qui règne à ce sujet, voici deux critiques, deux écrivains qui ont fait leurs preuves, et qui, dans leurs lettres, m'alléguaient récemment :

Camille Mauclair : les vers libres des *Complaintes* de Jules Laforgue, et les vers libres de René Ghil !

Ernest Raynaud, pourtant si bien documenté sur les choses du symbolisme et si finement clairvoyant : les vers libres de Charles Cros, qui n'a jamais écrit que des vers réguliers !

Quant à Verlaine, bien qu'il ait bataillé contre la nouvelle prosodie, combien de critiques parlent encore de ses vers libres, sous prétexte qu'il a com-

posé des vers de onze et treize syllabes et des alexandrins sans césure à l'hémistiche !

Les dénominations que l'usage impose ne sont jamais adéquates; il serait pourtant vain de vouloir les remplacer par de meilleures, comme le prétend Robert de Souza. Une dénomination est une étiquette ; elle n'est pas une définition. Acceptons donc les trois désignations que l'usage semble avoir consacrées : vers régulier, vers libéré, vers libre, et essayons d'en préciser la signification.

—

LE VERS LIBRE

A première vue, et à ne considérer les choses que superficiellement, le vers régulier est celui qui, se conformant aux règles classiques et usant pourtant des quelques libertés introduites par les romantiques, se mesure par un nombre de syllabes réelles ne dépassant pas le chiffre de douze, avec césure à l'hémistiche dans l'alexandrin, rimes rimant pour les yeux et alternance des masculins et des féminins. Mallarmé lui est resté fidèle.

Le vers libéré est celui qui n'exige plus la césure à l'hémistiche dans l'alexandrin, admet l'hiatus et la rime pour l'oreille seule sans distinction des masculins et des féminins ni des pluriels et des singuliers, et use couramment des chiffres (peu usités dans les vers réguliers) de 9 et de 11 syl-

labes et ceux de 13, 14 et même 15 et 16 syllabes. Verlaine en a été le promoteur ; la plupart des poètes le pratiquent plus ou moins aujourd'hui.

Le vers libre, enfin, est celui qui, poussant à l'extrême la libération, est susceptible d'un nombre de syllabes indéterminé, ne compte (selon certains) l'E muet que lorsqu'il se prononce, admet l'assonance à la place de la rime et même l'absence de toute apparence de rime, et se caractérise en ce que, semblable en cela au vers libre classique, il s'emploie le plus souvent groupé en séries de vers inégaux (1).

En somme, à considérer ainsi les choses d'une façon superficielle, le vers est régulier, libéré ou libre, selon qu'il admet ou non les règles classiques et romantiques de l'hiatus, de la césure, de la rime, etc., et surtout selon le nombre de ses syllabes.

Cette classification est celle de l'apparence ; nous disions de l'apparence superficielle ; un examen attentif de la nature du vers français nous la montre absolument insuffisante et, en fait, inacceptable.

Le vers français, comme tous les vers anciens et modernes, est constitué par la succession d'un certain nombre de petites unités qu'on appelle des

(1) Notons, toutefois, que les vers libres classiques ne sont qu'une réunion de vers réguliers inégaux et ne prennent leur qualité de vers libres qu'à la condition d'être « en nombre », tandis que le vers libre moderne possède cette qualité par lui-même et indépendamment du groupement dont il fait partie.

« pieds » ; mais, contrairement à ce qu'enseignent certaines prosodies, le véritable pied n'est pas le pied syllabique, c'est-à-dire composé d'une seule syllabe (autant, si on identifie le pied et la syllabe, dire simplement syllabe et supprimer l'appellation de pied) ; le véritable pied, en français, comme en latin, comme en grec, comme dans les littératures étrangères modernes, est le pied rythmique.

Un pied rythmique, exactement, se compose d'un mot ou d'un ensemble de mots, lequel 1° porte un accent à la dernière syllabe (à l'avant-dernière, si la dernière est muette) ; 2° peut porter un ou plusieurs accents secondaires ou demi-accents sur une ou plusieurs autres syllabes, et 3° comporte par lui-même assez de signification pour permettre un minimum d'arrêt de la voix.

Sur la question de l'accent, je n'ai qu'à renvoyer aux études de Robert de Souza et d'André Spire (1). Sur celle de la signification, que Robert de Souza me semble avoir négligée et qu'André

(1) Robert de Souza : *Où nous en sommes*, Paris, 1906, et surtout le *Rythme en français*, Paris, 1912 ; André Spire : articles publiés dans le *Mercure de France* du 1er août 1912, dans l'*Effort libre* d'octobre 1913 et surtout dans le *Mercure de France* du 15 juillet 1914. Je reproche seulement à Souza de ne pas avoir sufisamment marqué la différence de l'accent principal et de l'accent secondaire ; à Spire, d'avoir, à la suite de Georges Lote, fait une place à l'accent d'acuité ; l'accent dans le vers est uniquement 1° et surtout de durée (quantité) et 2° d'intensité. L'accent d'acuité que met évidemment dans sa lecture celui qui lit un vers est aussi extérieur au vers que la qualité de sa voix ou la couleur de ses cheveux.

Spire a à peine indiquée dans ses articles (1), je précise en donnant un exemple, soit le vers de Hugo :

Que peu de temps — suffit — à changer — toutes choses...

Ce vers comprend quatre pieds rythmiques, le premier avec deux accents (un demi-accent sur *peu* et un accent entier sur *temps*), et chacun de ces quatre pieds comporte en lui-même assez de signification pour qu'un arrêt de la voix soit nécessaire après chacun d'eux, très court après les trois premiers, long après le quatrième.

Comme le vers latin, comme le vers grec, comme les vers des grandes littératures modernes, le vers français est donc essentiellement constitué par la succession d'un certain nombre de pieds rythmiques ; et cela est vrai aussi bien du vers libre que du vers régulier ou libéré. Mais, la chose étant admise, la question se pose : suivant quelle loi cette *succession* constitue-t-elle l'*ensemble* qu'est le vers ? Et c'est la réponse à cette question qui va nous dire en quoi le vers libre se différencie réellement du vers régulier ou libéré.

Prenons une succession de pieds rythmiques ; d'abord, le légendaire commencement d'*Athalie* :

Oui, je viens — dans son temple — adorer — l'Eternel ; —

(1) Il m'assurait, dans une conversation récente, être entièrement de mon avis quant à cette importance, primordiale affirmait-il, de l'élément « signification » dans le pied rythmique.

je viens, — selon l'usage — antique — et solennel, — célébrer — avec vous...

Comme exemple de vers libérés, prenons le sonnet de Verlaine :

Parsifal — a vaincu — les filles, — leur gentil — babil —
et la luxure — amusante — et sa pente — vers la chair...

Prenons enfin, comme exemple de vers libre, le commencement du poème de Vielé-Griffin, *Octobre* :

La brise — déjà brusque — et de voix rude...

Suivant quelle loi vont s'ordonner ces séries de pieds rythmiques ? autrement dit, quelle loi va faire, de ces séries de pieds rythmiques, des vers ?

Deux éléments nouveaux entrent ici en jeu : 1° l'unité de pensée, 2° le nombre des syllabes.

1° *L'unité de pensée.* — Le vers peut être considéré comme une unité formelle correspondant à une unité intérieure et caractérisée par l'unité de signification, l'unité de vision, l'unité musicale ; Gustave Kahn a fort bien dit que le vers devait être « un fragment le plus court possible figurant un arrêt de la voix et un arrêt du sens », ce qui revient à concevoir le vers comme une sorte de pied rythmique supérieur. D'autres ont parlé d'une unité respiratoire ; quelques-uns ont dit un jaillissement, — toutes formules qui expriment au fond la même chose.

Or, voici qui est décisif : le vers régulier ou libéré est quelquefois cela, une unité, mais quelquefois ne l'est pas. Pour tout dire, le vers devrait toujours, à notre avis, être une unité, parce qu'il devrait toujours être un jaillissement, le jaillissement étant le propre de la pensée poétique ; et, selon nous, c'est parce que le vers est sorti du domaine de la pensée poétique pour entrer dans celui (tout rationnel) de la pensée prose, qu'il a perdu si souvent son unité (son unité primitive)... Mais ce sont là considérations d'ordre théorique et doctrinal, que nous éliminons de cette étude... En fait, beaucoup de vers réguliers ou libérés sont d'admirables unités de signification, d'admirables unités de vision, d'admirables unités musicales...

Non, vous ne verrez point cette fête cruelle...

a dit Racine ; et, dans le sonnet de Verlaine :

Il a vaincu la femme belle au cœur subtil...

Mais combien, par contre, n'ont d'autre unité que la numération de leurs douze syllabes !

Que les temps sont changés ! sitôt que de ce jour...

ou le premier vers du même sonnet de Verlaine :

Parsifal a vaincu les filles, leur gentil...

Au contraire, le vers libre est toujours une unité ; il n'y a pas de vers libre qui ne soit une unité.. Et ce serait rentrer dans l'étude théorique et doc-

trinale que de montrer justement que l'instauration du vers libre a correspondu à un retour à la pensée poétique pure dans le vers...

2° *Le nombre des syllabes.* — La différence est ici absolue. Le vers régulier ou libéré est celui qui tient compte du nombre des syllabes ; le vers libre est celui qui n'en tient pas compte.

Autrement dit, dans le vers régulier ou libéré, la loi qui ordonne les pieds rythmiques est le nombre des syllabes ; dans le vers libre, il n'existe aucune loi de ce genre. Les quatre premiers pieds rythmiques d'*Athalie* constituent un vers, les quatre premiers pieds rythmiques du sonnet de Verlaine constituent un vers, parce qu'ils forment un ensemble de douze syllabes. Les trois premiers pieds rythmiques du poème de Vielé-Griffin constituent un vers, parce qu'ils sont une unité, cela sans aucun égard au nombre des syllabes, c'est-à-dire sans que Vielé-Griffin (je prends sur moi de l'affirmer) l'ait compté sur ses doigts et sans que ses lecteurs (je l'espère pour eux) le comptent davantage.

Le vers libre ne modifie pas, il *ignore* le nombre des syllabes.

Les caractéristiques qui distinguent le vers libre du vers régulier ou libéré sont donc, en fait :

1° L'unité formelle du vers (correspondant à son unité intérieure) devenue obligatoire ;

2° L'ignorance du nombre des syllabes ;
et j'ajoute, comme donnée accessoire :
3° La libération d'un certain nombre de petites règles, telles que césure, rime, hiatus, etc. (1).

La définition ainsi comprise, non seulement nous ne courrons plus le risque de prendre Mallarmé pour un vers-libriste ; mais nous saurons de toute évidence que le vers de Verlaine n'est pas un vers libre : pourquoi ? *parce que Verlaine compte toujours ses syllabes.*

Des exemples montreraient toute la différence qui sépare le vers libre et le vers libéré, même extra-libéré. C'est ainsi que, dans le tableau que je dresserai tout à l'heure des premiers vers-libristes, on ne verra pas figurer les *Flammes Mortes* de Gabriel Mourey, qui ont paru en 1888. On lit, dans les *Flammes Mortes*, beaucoup de vers qui, à première vue, peuvent passer pour des vers libres ; mais, à les regarder de près, il n'y a là qu'une succession de vers de onze, de douze, de treize syllabes extra-libérés, mais à syllabes toujours strictement comptées ; et ce qui achève de le prouver, c'est que, dans plusieurs pièces, ces vers se disposent en strophes qui, toutes, les unes après les autres,

(1) Il serait possible de dénommer « vers syllabique » le vers régulier ou libéré et de dénommer « vers non syllabique » le vers libre ; mais la dénomination de « vers accentué », employée par André Spire, ne saurait désigner spécialement le vers libre, puisque le vers classique est aussi bien, en réalité, un vers accentué.

présentent la même suite de vers de onze, douze, treize syllabes. Gabriel Mourey est, dans les *Flammes Mortes*, disciple de Verlaine.

Autre exemple : le poème de Jean Ajalbert intitulé *Sur les talus*, paru en 1887, dans lequel une série de vers qui semblent être des vers libres s'intercale entre deux séries d'alexandrins. Je dis « qui semblent être des vers libres », en entendant des vers libres modernes ; mais ce sont là plutôt des vers libres dans l'acception ancienne de l'expression, bien que libérés. Pourquoi ? parce qu'ils sont loin de donner le sentiment d'être tous des « unités » et aussi parce que les syllabes y apparaissent malgré tout comme numérées.

Ajalbert, qui depuis a renoncé à l'écriture en vers, ne paraît pas, en effet, avoir été pénétré de ce que contenait le vers libre moderne ; c'était un humoriste sentimental ; il se plaisait aux notations délicates, un peu ironiques, toujours émues ; après avoir employé l'instrument que lui fournissait la tradition, il a trouvé dans l'emploi de vers irréguliers un nouvel instrument dont il lui a plu de tirer de jolis accords. Son poème est pourtant plus près du vers libre que ceux de Gabriel Mourey ; j'ai cru devoir le placer dans le tableau des premiers vers-libristes, parce que, après tout, la discussion reste possible sur son cas, alors qu'elle ne l'est pas sur le cas de Gabriel Mourey. Ces

deux exemples, que j'ai pris à dessein dans la période 1886-1888, n'en montrent pas moins en quoi le véritable vers libre se différencie du vers libéré.

Un autre danger serait de le confondre avec le poème en prose. Parallèlement aux personnes qui prennent certains vers de Verlaine pour des vers libres, il y a celles que vous disent de telles strophes de Vielé-Griffin :

— Magnifique poème en prose !

Le poème en prose a ceci de commun avec toute espèce de vers, régulier, libéré ou libre, qu'il est composé de pieds rythmiques. Toute phrase, d'ailleurs, est composée de pieds rythmiques ; seulement ces pieds rythmiques sont plus ou moins rythmés ; ce que j'écris en ce moment est un ensemble de pieds rythmiques (ce que j'écris — en ce moment — est un ensemble — de pieds rythmiques)... Le poème en prose diffère du vers, d'abord en ce que ses pieds rythmiques sont généralement d'un rythme moins prononcé, ensuite et surtout en ce qu'ils ne sont pas ordonnés dans l'unité resserrée du vers. La différence est donc plus grande entre le vers libre et le poème en prose qu'entre le vers libre et le vers régulier; et quelque considérable que soit le rôle de Rimbaud dans l'instauration du vers libre, quelque tendance que les proses des *Illuminations* et de la *Saison en Enfer*

marquent vers le vers libre, je me refuse absolument à y voir autre chose que des poèmes en prose.

Un autre cas, infiniment moins illustre, de poèmes en prose où l'on a voulu, bien à tort, voir des vers libres, nous fournira à la fois un exemple assez typique et l'occasion de porter un jugement motivé dans une question fort discutée, et qui intéresse la suite de cette étude, la question Krysinska.

On sait que Marie Krysinska est une poétesse (morte aujourd'hui) qui, huit à dix ans avant le symbolisme, collaborait au *Chat Noir*, et qui prétendit avoir inventé le vers libre. Dans l'avant-propos de ses *Rythmes Pittoresques*, parus en 1890 chez Lemerre, et dans l'introduction de ses *Intermèdes*, parus en 1904 chez Messein, elle affirma avoir publié ses premiers vers libres en 1882 et 1883 dans le *Chat Noir*, la *Vie Moderne* et la *Libre Revue*.

Il faut constater que la manière dont Gustave Kahn a combattu cette prétention lui a plutôt donné une apparence de bien-fondé. Parlant d'un poème de Marie Krysinska paru dans la *Vie Moderne* du 26 mai 1883, et sans la nommer, Gustave Kahn, en quelques lignes qui manquent d'ailleurs de précision, laisse entendre qu'elle aurait eu connaissance de poèmes qu'il aurait écrits antérieurement. Il suffirait de professer que les poèmes de Gustave

Kahn imités par Marie Krysinska étaient du vers libre, pour reconnaître du coup le même caractère aux poèmes de Marie Krysinska et lui accorder en tous cas l'honneur, le grand honneur d'avoir été l'initiatrice, du moins en tant que publication.

J'ai voulu tirer la question au clair. J'ai dépouillé les collections du *Chat Noir*, de la *Vie Moderne* et de la *Libre Revue* des années 1882 et 1883. Voici ce que j'ai trouvé à l'actif de Marie Krysinska :

Chat Noir : du 14 octobre 1882 : *Chanson d'automne* ;

Chat noir du 4 novembre : *Symphonie en gris* ;

Chat Noir du 25 novembre: *Ballade ;*

Vie Moderne du 26 mai 1883 : le *Hibou ;*

Libre Revue du 16-31 décembre : le *Démon de Ragoczi.*

De l'examen de ces poèmes il n'y a qu'une conclusion à tirer. Ce n'est pas du vers libre, c'est du poème en prose, — et assez ordinaire, mais il n'est pas question ici de la qualité.

Les pieds rythmiques dont se composent en effet ces lignes, non seulement sont souvent du rythme le plus lâche, mais ne sont pas resserrés dans l'unité du vers ; si certaines lignes peuvent donner cette illusion, c'est qu'à ce moment la phrase est courte ; ce sont des phrases plus ou moins rythmées ; ce ne sont pas des vers.

La pièce qui se rapprocherait le plus du vers libre est la *Symphonie en gris* ; en voici le début, tel qu'il figure dans le *Chat noir*.

Plus d'ardentes lueurs sur le ciel alourdi, qui semble tristement rêver.

Les arbres, sans mouvement, mettent dans le loin une dentelle grise.

Sur le ciel qui semble tristement rêver plus d'ardentes lueurs.

et la fin :

Près de l'étang endormi le grillon fredonne d'exquises romances,

Sous le ciel qui semble tristement rêver.

La bonne foi de Marie Krysinska ne semble d'ailleurs pas incontestable ; car cette même pièce que nous venons de citer, telle qu'elle est typographiée dans le *Chat Noir* de 1882, paraît sous la forme suivante dans l'édition des *Rythmes Pittoresques* de 1890 :

Plus d'ardentes lueurs sur le ciel alourdi,
Qui semble tristement rêver.
Les arbres, sans mouvement (1),
Mettent dans le loin une dentelle grise.
Sur le ciel qui semble tristement rêver
Plus d'ardentes lueurs.

et la fin :

Près de l'étang endormi
Le grillon fredonne d'exquises romances,
Sous le ciel qui semble tristement rêver.

(1) Est-il possible d'imaginer que ces quatre mots constituent un vers ?

Il ne suffit pas, madame, pour faire des vers libres, de passer à la ligne à chaque membre de phrase.

Quoi qu'il en soit de cette petite tricherie, on peut à la rigueur reconnaître dans cette pièce une certaine tendance vers le vers libre ; mais je pense que personne n'y verra rien de plus qu'une tendance... Quant aux autres pièces, il n'y a même pas tendance ; je citerai le commencement de celle à laquelle Gustave Kahn fait allusion, le *Hibou*, que je copie dans la *Vie Moderne*, 1883 :

> Il agonise, l'oiseau crucifié, l'oiseau crucifié sur la porte.
> Ses ailes ouvertes sont clouées, et de ses blessures de grandes perles de sang tombent lentement comme des larmes.
> Il agonise, l'oiseau crucifié !
> Un paysan à l'œil gai l'a pris ce matin, tout effaré de soleil cruel, et l'a cloué sur sa porte.
> Il agonise, l'oiseau crucifié !

On voit qu'il ne s'agit que de poème en prose, et point révolutionnaire ! Il nous semble tout à fait impossible d'accorder à Marie Krysinska aucune place dans l'instauration du vers libre, et cette digression nous aura permis de débarrasser le terrain sur lequel nous allons entrer tout à l'heure, tout en précisant la différence qui distingue le vers libre et le poème en prose.

Il y aurait également lieu de comparer le vers libre à une autre forme, le verset, qui est apparue un peu plus tard. A première vue, le verset semble

être l'intermédiaire entre le vers libre et le poème en prose ; ce n'est encore qu'une apparence.

En réalité, le verset est une sorte de vers libre élargi, le plus souvent composé lui-même de plusieurs vers libres étroitement associés, à l'exemple du verset biblique ; il peut ainsi s'allonger, ou se réduire à un seul vers libre, même à un seul pied rythmique. Comme le vers libre, qui est composé de pieds rythmiques et est lui-même une sorte de pied rythmique supérieur, le verset est essentiellement une unité. Nous retrouvons là, on le voit, la caractéristique du vers, et non celle du poème en prose.

On se rappelle les admirables lignes de Mallarmé : « En vérité... il y a l'alphabet ; et puis, des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus... » Et c'est pourquoi j'ai cru (depuis longtemps et de plus en plus) qu'il était possible de trouver une forme qui passerait, sans transition et sans heurt, de la forme vers à la forme prose, suivant l'état lyrique du moment, et, toujours sans heurt et sans transition, serait elle-même vers libre, verset et poème en prose, dans une succession de pieds rythmiques tour à tour serrés en vers, élargis en versets et dilués en quasi-prose (1).

(1) Le tout restant toujours dans l'ordre de pensée poétique et ne descendant jamais au mode de pensée logique et rationnel qui est le propre de la véritable prose ; mais nous ne nous occupons ici que de technique, et n'avons pas à rechercher en quoi le domaine poétique diffère du domaine de la prose.

On a attribué à cette forme le nom du verset, qui ne lui convient, comme on voit, que partiellement ; mais nous avons pour principe de ne pas nous révolter contre les étiquettes que l'usage impose; disons donc, si l'on veut, qu'il y a là une seconde conception du verset. Et, quelque opinion qu'on aie sur la valeur des tentatives qui ont été faites, il ne me semble pas qu'on puisse alléguer que le programme n'en soit pas viable.

Pour nous résumer, le vers libre, comme le vers régulier ou libéré et comme le poème en prose, consiste en une succession de pieds rythmiques, mais se distingue du vers régulier ou libéré en ce qu'il reste une unité formelle et en ce qu'il n'a aucun égard au nombre de syllabes (outre qu'il s'affranchit d'un certain nombre de règles accessoires), et se distingue du poème en prose en ce que, comme le vers régulier ou libéré, il est essentiellement *un vers*.

A le considérer de la façon la plus extérieure, le vers libre est le vers où ne se compte pas le nombre des syllabes.

—

L'INVENTION

C'est une question qui agite les milieux littéraires... Qui a inventé le vers libre?... On raconte

là-dessus bien des histoires, et beaucoup de noms ont été mis en avant. Nous disions plus haut que l'invention avait été revendiquée par Marie Krysinska. On connaît la lapidaire formule de Marinetti : « Verso libro creato in Francia da Gustavo Kahn. » D'autres ont nommé Laforgue, qui l'aurait enseigné à Gustave Kahn. D'autres ont parlé de Moréas, et c'est à son sujet que les anecdotes vont bon train. J'en citerai trois, qui seront, si l'on veut, notre récréation d'un moment.

Voici ce que m'écrivait, le 4 octobre 1920, un des poètes à qui j'avais demandé des renseignements :

Quant à la priorité du vers libre, je me rappelle que Moréas me raconta ceci : il avait remis à Kahn pour la *Vogue* un poème en vers libres. Je crois que c'était le *Chevalier aux blanches armes*. Kahn aurait ajourné le poème de Moréas et se serait empressé d'en fabriquer un lui-même et de le publier, afin de s'assurer la priorité. C'est ce que racontait Moréas ; bien entendu, je ne garantis rien.

Tout invraisemblable qu'elle soit, l'allégation de Moréas indique un état d'esprit que confirme le passage suivant d'une lettre d'un autre de nos amis, 20 août 1920 :

Moréas et Kahn s'observaient et chacun des deux, au café, avait son poème en vers libres dans sa poche, prêt à le sortir comme une arme pour le mettre sous

le nez de l'autre ! Du reste Moréas revendiquait l'invention du vers libre par le talent !

Témoignage d'un troisième de nos amis, lettre du 2 septembre 1920 :

J'entendis narrer, à la brasserie Lipp, boulevard Saint-Germain, le lendemain même de l'incident, que Moréas, s'étant décidé à donner à Léo d'Orfer des strophes d'une prosodie alors insolite, Gustave Kahn courut à l'imprimerie et leur substitua des vers libres de sa façon, pour prendre date.

Anecdote difficilement admissible, Léo d'Orfer ayant quitté la *Vogue* depuis longtemps, quand Gustave Kahn y publia ses premiers vers libres.

Nous ne nous arrêterons pas à ces historiettes. Aussi bien, la question de l'invention est-elle de celles sur lesquelles il faille se débarrasser de quelques préjugés.

Peut-être est-il des « inventeurs » en matière de technique industrielle ; le préjugé populaire là-dessus est tenace ; Denis Papin a inventé la vapeur ; Gutenberg a inventé l'imprimerie... Encore est-il reconnu aujourd'hui que les inventions industrielles ne s'opèrent pas par l'effet d'un coup de la Grâce ou en écoutant chanter le rossignol. Une invention, en général, est le résultat de méditations et de recherches scientifiquement conduites autour d'un problème posé préalablement ; autrement dit, un problème s'est posé peu à peu, dont quelques

hommes prennent conscience, auquel ils s'attachent, et celui qui trouve la solution la trouve le plus souvent en même temps qu'un autre, que plusieurs autres... J'ai ouï dire que le nom d'Edison représentait un groupe bien plutôt qu'un individu. Nous sommes loin de la marmite de Denis Papin.

Ce qui est sans doute vrai en matière industrielle (je manque de compétence pour en raisonner) et l'est sans doute aussi en matière scientifique (je ne manque pas moins de compétence), l'est sûrement dans l'ordre spirituel, et la sociologie n'a pas établi de loi mieux assurée. Pas plus que les mouvements sociaux, pas plus que les mouvements religieux, les mouvements artistiques et littéraires ne sont l'œuvre personnelle exclusive de l'individu qui le plus souvent leur donne son nom; en religion, en politique, en art, les grands individus ont pris conscience les premiers de la nécessité révolutionnaire qui arrive à son aboutissement; il advient même qu'ils l'expriment ou la réalisent sans en avoir pris nettement conscience ; jamais ils ne la créent. Je ne crois pas plus à un créateur du symbolisme qu'à un promoteur de la Révolution française, qu'à un fondateur du christianisme... Et je ne crois pas davantage à un inventeur du vers libre.

Je demande pardon de comparer l'instauration

du vers libre à la fondation du christianisme. L'explication mythologique (par là nous entendons le fait de projeter sur le nom d'un individu les grands et les petits mouvements sociaux) est un besoin fondamental de l'humanité ; loin de moi la pensée d'affirmer que Jésus soit un mythe, que Christophe Colomb n'ait pas découvert l'Amérique, que Denis Papin n'ait pas vu se soulever le couvercle de sa marmite ; mais il semble évident que, sous le nom de Jésus et sous celui de Christophe Colomb et sous celui de Denis Papin, les hommes ont réalisé les efforts, les tentatives, les réussites d'évolutions socialement nécessaires.

Aux personnes qui croient aux inventeurs nous laisserons donc l'émouvant plaisir de discuter les titres de Marie Krysinska, de Gustave Kahn, de Laforgue et de Moréas, sans oublier ceux de Rimbaud et de tel outsider qu'il sera toujours facile de leur adjoindre, et nous rechercherons simplement comment et par qui (*par qui* au pluriel) le vers libre a été instauré dans la poésie française.

—

LES PREMIÈRES PUBLICATIONS

Il sera d'une bonne méthode de dresser tout d'abord le tableau chronologique des premières manifestations imprimées du vers libre ; ce n'est pas

qu'une importance primordiale doive être attachée aux dates de publication ; il est trop évident que la date où une œuvre est publiée n'est pas celle où elle a été écrite, encore moins celle où elle a été conçue ; mais par cela qu'elles constituent des faits incontestables, les dates de publication sont des points de repère extrêmement précieux,en même temps qu'un solide point de départ pour toutes autres recherches.

Les premiers vers libres ont paru dans trois revues qui sont :

La *Vogue*, direction Gustave Kahn, avril-décembre 1886 ;

La *Revue Indépendante*, direction Edouard Dujardin(1), novembre 1886-décembre 1888 ;

La *Wallonie*, direction Albert Mockel, également fondée en 1886, mais qui n'entra dans la voie qui nous intéresse que l'année suivante.

Il faut ajouter quelques publications en librairie, toutes annoncées d'ailleurs dans ces mêmes revues.

Voici le tableau qu'un dépouillement minutieux m'a permis d'établir :

1° La *Vogue*, I, n° 6, date du 29 mai-3 juin 1886 : — *Marine*, d'Arthur Rimbaud. Dans les *Illuminations*.

(1) La précédente *Revue Indépendante*, direction Chevrier, est antérieure au mouvement.

Saluons ! *Ce sont les premiers vers libres qui aient jamais été publiés.*

J'ai expliqué pourquoi il était impossible de considérer comme des vers libres aucune des « poésies » de Rimbaud, et de considérer comme des vers quelconques les « proses » des *Illuminations* et de la *Saison en Enfer*, quelque tendance qu'il y ait dans celles-ci comme dans celles-là vers le vers libre. Au contraire, *Marine* est un petit poème nettement en vers libres ; et il en sera de même de *Mouvement*, que nous allons nommer ensuite.

La pièce étant courte, je la cite, bien qu'elle figure dans toutes les éditions de Rimbaud.

Les chars d'argent et de cuivre,
Les proues d'acier et d'argent
Battent l'écume,
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande
Et les ornières immenses du reflux
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt,
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière (1).

Les deux éléments constitutifs du vers libre sont là : pieds rythmiques nettement marqués, unité de chaque vers.

(1) Suivaient, dans la *Vogue*, quelques lignes que Paterne Berrichon, dans son édition définitive, a fort justement reportées ailleurs.

2° La *Vogue*, I, n° 9, 21-27 juin 1886 : — *Mouvement*, d'Arthur Rimbaud. Egalement dans les *Illuminations*.

Venant tout de suite après la publication de *Marine*, la publication de *Mouvement* confirme la priorité de Rimbaud.

3° La *Vogue*, I, n° 10, 28 juin-5 juillet 1886 et n° 11, 5-12 juillet : — Traduction, par Jules Laforgue, de *Dédicaces* et d'*O Etoile de France*, de Walt Whitman (*Feuilles d'Herbe*).

Nous examinerons plus loin si cette traduction peut être considérée comme étant des vers libres ou si elle a pu en donner l'impression.

Nouvelle traduction de Walt Whitman, également par Laforgue, dans la *Vogue*, tome II, n° 3, 2-9 août, *Une femme m'attend*.

4° La *Vogue*, I, n° 10, 28 juin-5 juillet 1886 ; n° 11, 5-12 juillet, et II, n° 1, 19-26 juillet : — *Intermède*, de Gustave Kahn. Publié ensuite dans les *Palais Nomades*.

Les premiers vers libres publiés par Gustave Kahn se trouvent dans la pièce n° IV ; à partir de cette pièce, succession de vers réguliers et libérés et de vers libres.

Le cas de Gustave Kahn est, en effet, complexe. On parle couramment des *Palais Nomades* (où se retrouvent, comme nous l'indiquons, les poèmes

publiés par la *Vogue*) comme d'un livre écrit en vers libres ; on ne sait pas suffisamment que les premiers vers des *Palais Nomades* sont des vers réguliers ou libérés ; exemple, le beau poème publié dans la *Vogue* du 25 avril et qui figure en tête des *Palais Nomades* :

Bon chevalier la route est sombre...

Au fur et à mesure qu'on avance dans la *Vogue*, et qu'on avance dans les *Palais Nomades*, les vers libérés sont plus fréquents ; puis, les vers libres apparaissent et deviennent de plus en plus nombreux. Mais il est rigoureusement exact qu'aucun vers libre ne se rencontre dans les deux premières parties du livre (*Thèmes et Variations*, et *Mélopées*) et les trois premières pièces de la troisième partie (*Intermède*), ni, pour ce qui est de la publication dans la *Vogue*, avant la date du 28 juin-5 juillet ; encore faut-il arriver à la seconde moitié du livre pour trouver de ces pièces entièrement en vers libres qui devaient être la caractéristique de la manière de Gustave Kahn, par exemple la pièce nº 3 des *Lieds*, *C'est vers ta chimère*, parue dans la *Vogue* le 22-29 novembre.

La publication des pièces des *Palais Nomades* se poursuit dans la *Vogue*, II, nºˢ 3, 6, 7 et 8, et III, nºˢ 1, 3, 6, 8 et 9.

5º La *Vogue*, II, nº 5, 16-23 août 1886 : — *L'Hiver*

qui vient et la *Légende des Trois Cors*, de Jules Laforgue. Publiés après sa mort dans les *Derniers Vers*.

Entièrement en vers libres.

Autres pièces de Laforgue dans la *Vogue*, II, n° 7, et III, n°s 1, 3 et 8. Egalement dans les *Derniers Vers*.

6° La *Vogue*, III, n° 2, 18-25 octobre 1886 : — Le *Jubilé des Esprits Illusoires*, de Moréas et Paul Adam. Extrait des *Demoiselles Goubert*, à paraître.

Partie en prose, partie en vers qui sont des vers libres, — bien que le caractère « vers » puisse en être discuté.

7° La *Vogue*, III, n° 4, 8-15 novembre 1886 : — *Ah ! pourquoi vos lèvres entre les coups de hache du roi ?* de Moréas. Publié ensuite dans le *Pèlerin Passionné*.

Entièrement en vers libres.

Autres poèmes en vers libres de Moréas dans le numéro suivant.

8° *Revue Indépendante*, n° 1, novembre 1886 : — *Sur une défunte*, de Jules Laforgue. Publié dans les *Derniers Vers*.

Entièrement en vers libres. C'est le premier poème publié par la *Revue Indépendante*.

Mentionnons, dans la même revue, n° 6, avril

1887, *Pan et la Syrinx*, de Laforgue ; parties en vers libres.

9° En librairie, éditions Tresse et Stock, 1887 : — Les *Palais Nomades*.

Nouvelle édition dans les *Premiers Poèmes*, Mercure de France, 1897.

10° *Revue Indépendante*, n° 9, juillet 1887 : — *Sur les talus*, de Jean Ajalbert. Publié ensuite chez Vanier.

Partie en vers réguliers ou libérés, partie en vers libres, sauf la restriction ci-dessus.

11° La *Wallonie*, II, n° 7, août 1887 : — L'*Horizon vide*, sixième partie d'une série *Quelques Proses*.

Nous y lisons les vers suivants qui peuvent être considérés comme un essai de vers libres :

> Frêle enfant que chérit mon âme,
> Pourquoi t'enfuir aux si vagues oublis,
> Aux oublis douloureux de lointains amollis,
> Tièdes sourires ?

Mentionnons encore les poèmes du *Cygne*, dans le même numéro, dont il suffit, à certains passages, de modifier la typographie pour reconnaître de parfaits vers libres ; exemple :

> Là-bas fuit la tempête sous la cravache de son regard...

On peut comparer cette « prose » avec les « vers » de Marie Krysinska !

12° *Revue Indépendante*, n° II, septembre 1887 : — La *Belle au Château Rêvant*, de Gustave Kahn. Publié ensuite dans *Chansons d'Amant*.

Nota. — Le 1er mars 1888, la revue le *Décadent* publiait un article de Verlaine, *Un mot sur la rime*. Dans ce désagréable style « décadent » que le grand poète pratiquait volontiers quand il écrivait ses articles, il parle des tentatives de jeunes poètes ; mais il est curieux de constater que la seule caractéristique qu'il relève de leur prosodie est l'assonance.

C'est en 1894 qu'il donnera, dans *Epigrammes*, le poème *J'admire l'ambition du vers libre...*

Rapprocher la conférence prononcée par Mallarmé à Oxford et à Cambridge, en 1894, la *Musique et les Lettres*, publiée l'année suivante chez Perrin, où nous trouvons les choses les plus profondes — et les plus sympathiques — sur la nouvelle prosodie.

13° En librairie, éditions de la *Revue Indépendante*, novembre 1887 : — Les *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, que je place dans ce tableau pour les vers libres de *Pan et la Syrinx*.

Réédition chez Vanier et au *Mercure de France*.

14° En librairie, éditions de la *Revue Indépen-*

dante, avril 1888 : — *Litanies*, chant et piano, d'Edouard Dujardin.

Poèmes entièrement en vers libres.

Je ne suis aucunement fier de ces poèmes écrits dans la pire manière décadente qui florissait alors; comme ils ne sont entrés dans aucun recueil et que j'ai tout lieu de les supposer fort peu connus, j'en citerai un morceau qui, repris et transformé, est devenu la chanson des mariniers de *Marthe et Marie* en 1913 ; voici le texte de 1888 :

Les voiles voguent sur les vagues,
Le vent se traverse dans les vergues,
Les vents appellent les voilures
Vers des terres,
Vers des terres proches ou vers des terres distantes,
Vers des cieux d'ocre, des cieux d'encre,
O voile, ôvent, ô vol vivace !

15° La *Wallonie*, III, n° 5, 31 mai 1888 : — L'*Antithèse*, d'Albert Mockel.

Entièrement en vers libres.

16° En librairie, chez Vanier, 1888 : — *Ancaeus*, de Francis Vielé-Griffin. Repris dans la réédition de *Phocas le Jardinier* (Mercure de France).

Le dialogue et les chœurs sont en vers réguliers, parmi lesquels je note (dans le *Festin*) les vers libres suivants, les premiers qu'ait publiés Vielé-Griffin :

Tourterelles, hirondelles, passereaux,
Les cygnes, les myrtes et les roses ;
Aphrodite qui sur les blonds sables te poses
Et dont la chevelure flotte sur les eaux,
Surgis éblouissante et nue et virginale
Dans l'aurorale
Pudeur de tes chairs roses...

La suite est en alexandrins réguliers... Il est certain pourtant que « dans l'aurorale » ne répond pas à la définition du vers libre...

17° *Revue Indépendante*, n° 22, août 1888 : — *Rondes*, de Francis Vielé-Griffin. Publié ensuite dans *Joies ;* réédition dans *Poèmes et Poésies* (Mercure de France.)

18° *Revue Indépendante*, n° 23, septembre 1888 : — *Pour la Vierge du roc ardent*, d'Edouard Dujardin, publié ensuite aux éditions de la Revue ; puis, repris dans la réédition des *Lauriers sont coupés* (Mercure de France).

Ensemble de poèmes en prose et de poèmes en vers libres.

19° *Revue Indépendante*, n° 25, novembre 1888. — Poème de Walt Whitman, traduction de Francis Vielé-Griffin.

Nous sommes arrivés à la fin de l'année 1888, à laquelle il faut arrêter ce tableau, en y joignant pourtant, bien qu'elle n'ait paru que quelques

mois plus tard, l'œuvre qui marque la définitive instauration du vers libre.

20° En librairie, chez Tresse et Stock, achevé d'imprimer en juillet 1889 : — *Joies*, de Francis Vielé-Griffin. Nouvelle édition, voir ci-dessus.

La préface, datée de juin 1889, commence par ces mots :

Le vers est libre.

La bataille était, en effet, gagnée.

A partir de 1889, les publications se multiplient et deviennent trop nombreuses pour que je ne sois pas exposé à des omissions. Aussi bien, la liste semble-t-elle épuisée des poètes qui peuvent passer pour les initiateurs du vers libre, et dont on peut dire qu'ils ont cherché par eux-mêmes et en eux-mêmes la nouvelle formule.

Dans la nouvelle *Revue indépendante* de 1889 (série de Nion-Savine), ce sont maintenant de nouveaux poèmes de Vielé-Griffin, d'Edouard Dujardin, de Gustave Kahn et de Moréas.

Dans la nouvelle *Vogue* de 1889, de Vielé-Griffin, de Kahn et aussi d'Adolphe Retté.

Dans la même année de la *Wallonie*, Adolphe Retté publie un fragment de son dernier poème en vers libres, la *Forêt bruissante*, Retté n'ayant plus fait aux Muses classiques d'autre infidélité. Le mois suivant, c'est Verhaeren qui donne son premier

poème en vers libres, *Comme tous les soirs*, qui est loin d'être son meilleur.

En librairie paraissent la même année *Serres chaudes*, de Maeterlinck, partie en vers réguliers, partie en vers libres.

La même année, Adolphe Retté avait publié *Cloches dans la nuit*, où se trouvent plusieurs poèmes en vers libres.

Puis, en 1890, Henri de Régnier, dans les *Poèmes anciens et romanesques ;* mais Henri de Régnier restera le poète du vers régulier et du vers libéré; il y a longtemps que l'on a remarqué que ses vers libres sont plutôt des allongements ou des resserrements de vers traditionnels; il n'en a pas moins donné, et particulièrement dans les *Poèmes anciens et romanesques*, plusieurs morceaux en véritables et très beaux vers libres.

Puis, ce sont Ferdinand Herold, avec la *Joie de Maguelonne*; Stuart Merrill; André Fontainas, avec les *Vergers Illusoires* ; van Lerberghe ; Camille Mauclair, avec les *Sonatines d'Automne* ; Robert de Souza, avec *Fumerolles*; mais, cette fois, j'oublie certainement des noms.

A la même époque, les premiers initiateurs, continuant leur production, donnent, de leur côté, une série d'œuvres où le vers libre trouvait ses réalisations :

Gustave Kahn, après les *Palais Nomades* (1887), les *Chansons d'Amant* (1891) ;

Moréas, le *Pèlerin Passionné* (1891) ;

Albert Mockel, *Chantefable un peu naïve* (1891) ;

Vielé-Griffin, après *Joies* (1889), *Diptyque* (1891) et les nouveaux *Cygnes* (1892) ;

Edouard Dujardin, *Antonia* et la *Comédie des Amours* (1891) ;

Avaient paru (1890) les *Derniers Vers* de Laforgue (1).

—

LES INITIATEURS

Le tableau chronologique établi, nous arrivons à la partie essentielle de cette étude : comment les quelques poètes, dont nous venons de dater les premiers bons à tirer vers-libristes, sont-ils arrivés à leur formule ?

A côté d'eux, il ne serait pas moins intéressant d'examiner le cas d'autres poètes qui, ayant également cherché, ont abouti autrement ; tel, René

(1) Toutes ces œuvres de Gustave Kahn, Moréas, Vielé-Griffin, Edouard Dujardin et Laforgue se trouvent en rééditions au *Mercure de France*.

Dans un article paru dans un journal hebdomadaire de Toulouse, le *Travail*, en 1921, M. Louis Gracias note que le vers libre ne fut jamais en faveur dans le Midi. Et, en effet, des vers-libristes qui viennent d'être nommés aucun n'est né dans le midi ni n'est originaire du midi... Rapprocher les résultats de l'enquête ouverte par les *Marges* : « Pourquoi aucun grand poète français n'est-il du Midi ? »

Ghil ; tel, Louis Dumur. René Ghil mériterait d'autant plus une place dans cette étude que son influence a été sensible sur les poètes du vers libre ; mais en continuant à s'attacher au nombre des syllabes, le système de René Ghil est trop diamétralement opposé à la conception du vers libre, quelques affinités qu'il puisse avoir par ailleurs. Aussi bien, si nous devions étudier ici tous les écrivains qui ont influencé l'évolution vers-libriste, nous faudrait-il passer en revue la plupart des maîtres de la poésie et de la prose française et même étrangère. Rendons donc à René Ghil, puisqu'il est de ceux qui ont combattu près de nous, le haut hommage qui lui est dû, en lui assurant que nous sommes au moins quelques-uns qui savons ce que nous lui devons.

Bien qu'il ait abouti à préconiser le moins libre des vers, Louis Dumur, de son côté, partait de principes qui étaient, au fond, les nôtres. Au commencement de l'année 1890, Louis Dumur publiait une plaquette de vers, la *Néva*, précédée d'une préface où il exposait son système ; dans le *Mercure de France* de mai suivant, Edouard Dubus en faisait une critique assez superficielle, à laquelle Dumur répondait dans le numéro suivant du *Mercure* ; en 1891, il publiait une seconde plaquette de vers écrits suivant la même technique, *Lassitudes*.

A première vue, la tentative de Dumur semble consister en une adaptation de la métrique latine à la poésie française ; ainsi présentée, l'idée peut paraître arbitraire; les formes poétiques, nous ne nous lasserons pas de le répéter, ne sont pas le produit de volontés individuelles, mais d'évolutions collectives. En réalité, la tentative de Dumur est fondée sur la conception du pied rythmique déterminée par l'accentuation des syllabes et non pas sur leur numération, ce qui est la formule même du vers libre.

Il existe pourtant d'importantes nuances entre la conception de Dumur et celle qui a été adoptée par la majorité des vers-libristes. Le pied rythmique, pour Dumur, ne consiste pas dans un mot ou un groupe de mots portant un accent principal avec possibilité d'un ou plusieurs demi-accents ; il consiste en un groupe de syllabes dont l'une est accentuée. Dumur n'a donc aucun égard à la signification, c'est-à-dire à ce minimum d'arrêt du sens et de la voix qui, à mon avis du moins, et à l'avis d'André Spire, est essentiel (1).

(1) Pour Dumur, le mot « métamorphose », par exemple, formerait deux pieds ; il n'en forme qu'un pour nous.

A plus forte raison, Dumur scanderait-il en cinq pieds le vers de Hugo :

Que peu — de temps — suffit — pour changer — toutes choses. .

Tandis que nous scandons, ce qui est certainement plus musical :

Que peu de temps — suffit...

Quant à l'assemblage de pieds rythmiques que constitue le vers, au lieu de laisser le poète les assembler selon la musique qui chante dans son esprit, il prétend l'obliger, comme les Latins et les Grecs, à n'employer les pieds rythmiques que suivant un ordre déterminé par avance, ce qui est bien le contraire même du vers libre (1).

La tentative de Dumur n'a pas eu de succès. Pour

Dans les cas d'E muet réellement prononcé, nous scandons, par exemple :

Le tendre — baiser...

Il trancherait à même le mot, à la façon latine et grecque :

Le ten —dre baiser...

(1) Dans l'article de juin 1890, Dumur cite des vers de Moréas qui se trouvent (évidemment par hasard) répondre à sa théorie, en ce sens qu'ils sont (du moins les cinq premiers) rigoureusement anapestiques (on se rappelle que l'anaspeste comporte deux brèves suivies d'une longue) :

Chère main aux longs doigts délicats,
Nous versant l'or du sang des muscats,
Dans la bonne fraîcheur des tonnelles,
Dans la bonne senteur des moissons,
Dans le soir où languissent les sons
Des violons et des ritournelles.

et Louis Dumur ajoute :

« Dans cette strophe il y a pourtant un vers qui détonne, un seul, qui heurte désagreablement l'oreille, au point que l'on se prend à compter les syllabes pour voir s'il est juste : c'est le dernier. Ce vers est, en effet, faux rythmiquement ; l'accent tonique, qui devrait tomber sur la troisième syllabe, tombe sur la quatrième. Pour rétablir le rythme, il faudrait transporter l'accent sur la troisième syllabe, en changeant la quatrième en atone, et dire :

Des violes et des ritournelles. »

Mais précisément ces vers de Moréas me semblent à moi antimusicaux, à cause de la terrible monotonie de ces quinze anapestes successifs, et le seraient plus encore si cette monotonie n'était

la faire réussir, me disait récemment celui-ci, il eût fallu une œuvre, et la *Néva*, pas plus que *Lassitudes*, n'eut cette ampleur. Dumur est certainement trop modeste ; je ne dirai pas que les poèmes de la *Néva* avaient la valeur décisive des *Méditations* ou des *Orientales* ; mais ce sont de beaux poèmes et très supérieurs à une grande partie de la production symbolico-décadente de 1886-1888. L'insuccès de sa tentative, je ne l'explique aucunement par l'insuffisance des poèmes de la *Néva* et de *Lassitudes*, mais par le vice même du système. A une époque où l'évolution était vers une plus grande liberté, Dumur a voulu, tout au contraire, ramener le vers à des entraves plus rigoureuses ; il était d'avance condamné. Il n'en doit pas moins être considéré comme un frères d'armes des vers-libristes, pour avoir combattu pour le grand principe d'une prosodie fondée sur le pied rythmique et non plus sur le nombre des syllabes.

rompue par le commencement du sixième vers. Et comme je faisais part de cette impression à Dumur :

« C'est justement ce que me disait Moréas », me répondit Dumur.

Ajoutons que le système de Dumur n'oblige aucunement à ces monotonies et incite plutôt à des combinaisons d'iambes et d'anapestes qui sont d'un effet musical souvent excellent, mais toujours avec le caractère d'une disposition imposée.

RIMBAUD

Les *Illuminations* ont été publiées en 1886 ; tout le monde sait qu'elles ont été écrites en 1872-1873 ; c'est donc dès 1872-1873 que Rimbaud trouvait la formule du vers libre.

La lecture des biographies d'Ernest Delahaye et de Paterne Berrichon, non plus que de la correspondance de Rimbaud, ne nous fournit aucun renseignement sur les circonstances dans lesquelles il prit ainsi conscience de la nouvelle nécessité prosodique qui s'imposait à son génie. Mais à examiner ses œuvres dans leur succession chronologique, on assiste à cet admirable spectacle de la voir, pour ainsi dire, germer et naître.

Nous avons dit que nous n'entreprendrions pas ici d'analyser l'évolution qui a produit le vers libre ; il nous suffira de faire remarquer que dans nulle œuvre, mieux que dans celle, si courte pourtant, de Rimbaud, on ne voit la pensée se dégager peu à peu de l'ordre prose, entrer dans l'ordre purement poétique et de plus en plus se serrer dans une expression qui aboutit au vers. Ses premiers poèmes sont évidemment encombrés encore de toute cette pensée prose qui se mêle, chez les plus grands poètes classiques et romantiques, à la pensée poésie ; mais, en même temps qu'elle s'épure, elle tend à cette forme du jaillissement dont le vers libre est

l'expression supérieure. Avec la numération de plus en plus indécise de leurs syllabes, la formule des vers qui précèdent immédiatement *Marine* et *Mouvement* est, on peut dire, au seuil du vers libre. Et, parallèlement, on voit les proses des *Illuminations* se resserrer en unités qui évidemment ne sont pas des vers, mais qui y tendent de plus en plus. Il ne faut pas laisser dire, si nous voulons obtenir du public une compréhension judicieuse de ce qu'est le vers libre, que les parties prose des *Illuminations* et de la *Saison en Enfer* sont des vers libres ; constatons seulement qu'il aurait suffi le plus souvent d'un rien pour qu'elles en fussent, et qu'à chaque instant une de ses phrases est déjà un vers.

L'évolution naturelle du génie de Rimbaud a ainsi concordé avec l'évolution même de la poétique française, et, à vrai dire, son œuvre en est à la fois l'exemple et le symbole. S'il a, en cela, devancé de beaucoup d'années la génération qui devait accomplir la réforme, c'est justement parce qu'à seize ans il avait la maturité d'un poète arrivé à la pleine possession de son art, parce qu'en cela comme en toute son œuvre il a été le prodige.

Il n'est arrivé toutefois à fixer sa formule, dans *Marine* et dans *Mouvement*, qu'à la fin de sa carrière littéraire ; c'est ce qui explique que Verlaine n'en ait pas été influencé et ait peut-être même

passé sans en apercevoir la nouveauté révolutionnaire (1). Les deux poètes se sont séparés à peu près à l'époque où Rimbaud dut écrire *Marine* et *Mouvement*, et je me permets d'imaginer que, si la vie en commun avait continué, Verlaine serait devenu notre grand vers-libriste.

Une question se pose.

Les deux poèmes de Rimbaud, *Marine* et *Mouvement*, ont-ils pu avoir une action spéciale sur l'évolution des jeunes poètes de 1886 ?

On se rappelle que les premiers vers libres publiés après ceux de Rimbaud sont ceux de Gustave Kahn, fin de juin 1886, et de Laforgue mi-août, sans parler des essais non publiés des autres. *Marine* et *Mouvement* avaient paru dès la fin de mai et la mi-juin ; mais il est évident que ces poèmes avaient déjà été lus auparavant. J'ignore à quelle date exacte le manuscrit des *Illuminations* était venu entre les mains de Gustave Kahn (2) ; ce ne put être en tous cas postérieurement au mois de mars 1886,

(1) Je ne sais rien dans l'œuvre de Verlaine qui autorise à croire qu'il ait seulement remarqué que *Marine* et *Mouvement* aient été écrits en vers libres.

(2) Depuis la publication de cette étude dans le *Mercure de France* j'ai lu dans un article de revue que ce fut Verlaine qui apporta à la *Vogue* le manuscrit des *Illuminations*. Félix Fénéon m'avait toujours dit au contraire et vient de me confirmer tout récemment que ce manuscrit fut remis à Gustave Kahn par Louis Zénon, frère de Zénon Fière, lequel était alors le collègue de Fénéon au ministère de la Guerre.

puisque la publication en fut annoncée dans le premier numéro de *la Vogue*, lequel porte la date du 11 avril. Gustave Kahn l'avait remis à Félix Fénéon pour que celui-ci en préparât l'impression (qui commença dans le numéro daté du 13 mai) ; mais il n'avait pas été sans le lire, sans le faire lire autour de lui, et sans le citer. Je n'ai malheureusement pas de souvenir à ce sujet, ayant passé précisément ce mois de mars 1886 en Allemagne, comme j'aurai occasion de le raconter tout à l'heure ; je me souviens fort bien qu'à mon retour, commencement d'avril 1886, il en était souvent question dans les conversations des jeunes collaborateurs de la *Vogue*, parmi lesquels on avait bien voulu m'inscrire, et que nous en étions tous très impressionnés ; je me rappelle encore certaines phrases des *Illuminations* que Gustave Kahn nous citait au Café d'Orient. Mais je n'ai aucun souvenir que la formule de *Marine* et de *Mouvement* ait été immédiatement remarquée. . .Elle a pu l'être cependant...

Il est encore à signaler que l'usage presque constant à la *Vogue* était d'imprimer les vers en italiques et la prose en romain ordinaire ; or, *Marine* a été imprimée en romain, ce qui tendrait à faire croire qu'on n'y vit que de la prose (et était suivie de l'alinéa en pure prose que Paterne Berrichon a justement reporté ailleurs) ; au contraire, *Mouvement*

a été imprimé en italiques, et aurait donc été reconnu poème en vers (1).

Tout ce qu'on a le droit de conclure, c'est qu'il est possible que la lecture de ces deux poèmes ait été le déclic grâce auquel quelques-uns des jeunes gens qui cherchaient leur formule la trouvèrent, ou tout au moins purent la parfaire. Bien qu'on ne puisse pas dire que Rimbaud ait été l'un des principaux inspirateurs du symbolisme, l'influence générale des *Illuminations* (et de la *Saison en*

(1) Dans l'article auquel je faisais allusion dans la note précédente il est dit que « *Marine* parut à Kahn et à Fénéon une pièce en prose, « dont les éléments du début disposés comme s'il se fût agi de vers, sans « aucun rythme, étaient accompagnés d'une suite, dont les éléments « juxtaposés étaient séparés par des tirets. *Mouvement* était au con- « traire un poème franchement écrit en prose mais contenant quelques « éléments rythmiques qu'il plut aux éditeurs de mettre en relief. « Aussi ces deux poèmes furent-ils publiés dans la *Vogue* avec une « disposition typographique qui leur donnait l'allure de pièces en vers. »

Que *Marine* ait paru à Gustave Kahn et à Félix Fénéon être une pièce en prose, la chose est fort possible. Mais qu'ils se soient entendus pour « mettre en relief » les « quelques éléments rythmiques » que contenait *Mouvement* (ce qui est un agréable euphémisme pour dire qu'ils auraient donné la disposition « vers » à ce qui avait la disposition « prose »), c'est leur faire injure que de les supposer capables d'un tripatouillage contre lequel proteste tout leur passé. J'ai vu, quant à moi, Félix Fénéon à l'œuvre, quand nous avons établi ensemble l'édition des *Derniers Vers* de Laforgue : on ne peut imaginer avec quel scrupule méticuleux il entendait se conformer aux moindres indications des manuscrits ; il suffit d'ailleurs de jeter un coup d'œil sur cette édition ! Quant à Gustave Kahn, il s'est toujours montré un non moins honnête et non moins scrupuleux éditeur. Personne n'admettra qu'ils aient modifié sciemment la disposition du texte de Rimbaud. Au surplus, la question n'est-elle pas là ; elle est de savoir si le caractère « vers » des deux poèmes de Rimbaud a été remarqué dès la publication ; la question de savoir si le texte de ces poèmes a été tripatouillé est de celles que la moralité de leurs éditeurs ne permet même pas de poser.

Enfer) est certaine en 1886; celle spéciale de *Marine* et de *Mouvement* est seulement possible, celle de *Mouvement* étant probable.

—

LES TRADUCTIONS DE WALT WHITMAN

On comprend qu'il ne s'agit ici que d'essayer de reconnaître l'importance qu'ont pu prendre les traductions de Laforgue et de Vielé-Griffin dans l'instauration du vers libre. Exactement parlant, le vers de Walt Whitman, du moins celui des *Brins d'Herbe*, n'est pas le vers libre, mais le verset. Après avoir écrit, dans sa jeunesse, des pièces de vers dans la forme conventionnelle, précise Léon Bazalgette, Walt Whitman avait inauguré sa nouvelle forme en 1855, date de la première édition des *Feuilles d'Herbe*.

Nous avons vu que le vers libre et le verset sont de la même famille, et qu'on pouvait considérer le verset comme un vers libre élargi, le plus souvent composé lui-même de plusieurs vers libres étroitement associés. Il semble donc qu'il n'y ait aucun inconvénient à comprendre l'apparition du verset whitmanien dans une histoire des débuts du vers libre.

Avant la traduction de Laforgue, publiée en juin 1886, il n'avait été traduit, me dit encore Léon

Bazalgette, que quelques courts poèmes ou fragments de poèmes dans des articles consacrés au poète américain, notamment *Revue des Deux Mondes* (Bentzon, 1872), *Renaissance artistique et littéraire* (Blémont, 1872), *Bibliothèque universelle et Revue Suisse* (Quesnel, 1886), puis *Nouvelle Revue* (Sarrazin, 1888). Mais ces traductions, écrites suivant le système courant qui consistait à enlever aux vers traduits la disposition « vers », ne pouvaient avoir aucune influence sur l'évolution de la technique française.

Toute autre est la forme que Laforgue, en juin 1886, donna à sa traduction ; je n'ai pas vérifié si elle correspond exactement à l'original, mais elle est précisément celle que le vers libre (ou le verset) était en train de prendre. S'ils avaient été publiés sans nom d'auteur, ces poèmes auraient été des vers libres (ou des versets), et voilà qui me semble considérable.

La même chose pour la traduction de Vielé-Griffin, en 1888.

Il est évident, en tous cas, je ne dis pas que ces traductions aient suggéré, mais qu'elles ont pu suggérer à un jeune poète l'idée du vers libre (ou du verset)... Malheureusement, je n'ai rien trouvé qui me renseigne à ce sujet.

—

GUSTAVE KAHN

Que Gustave Kahn ait « trouvé » le vers libre, j'en suis persuadé. Je veux dire par là que je crois très fermement, non seulement pour l'avoir lu attentivement, mais pour l'avoir personnellement fréquenté de 1886 à 1888, qu'il n'a pris le vers libre ni à Rimbaud, ni à Laforgue, ni à Moréas, ni à personne, mais qu'il l'a tiré de ses méditations et de ses recherches, aidées, bien entendu, comme c'est presque toujours le cas, de la coopération que lui apportèrent les méditations et les recherches parallèles de quelques-uns de ses camarades, notamment de Laforgue, et probablement aussi l'exemple de Rimbaud. Et ce que je dis de Kahn, je le dirai tout aussi bien de Laforgue et d'autres encore ; comme à Gustave Kahn, le vers libre est venu à Laforgue et aux autres de leurs méditations, de leurs recherches personnelles, et aussi du même genre de coopération qu'établissent entre jeunes écrivains leurs relations de camaraderie. Dans aucun cas il ne peut s'agir d'une « invention » à la façon de la légendaire invention de Denis Papin.

Dès l'année 1879 (il avait alors vingt ans), Gustave Kahn fréquentait le monde littéraire et publiait des poèmes en prose ainsi que des sortes de nouvelles dans la *Revue Moderne et Naturaliste* et dans le *Tout-Paris*, ancien *Hydropathe; Alcool*,

en 1879, le *Banc* et la *Mère*, en janvier 1880, sont (je le crois sans oser l'affirmer) les premiers. Quelle était, à cette primitive époque, son œuvre poétique? Lui-même raconte que, si on lui prenait ses poèmes en prose, on lui refusait ses vers, et je ne connais aucun document qui permette de répondre à la question avec certitude.

Son activité fut interrompue par quatre ans de service militaire qu'il passa en Afrique; à l'automne 1885, il revenait à Paris et nous avons vu que c'est au mois d'avril 1886 qu'il fondait, ou plutôt reprenait la *Vogue*.

Il n'y a pas à douter qu'à cette époque la période de « méditations et de recherches » ne fût commencée depuis longtemps. Avait-il pourtant mis au point la formule du vers libre dès avant son départ pour l'Afrique, comme cela a été dit, ou pendant ses quatre années de service militaire, ou au moment de son retour à Paris? C'est encore une question que l'absence de documents nous interdit actuellement de résoudre d'une façon certaine. Il est, en tous cas, tout à fait impossible de supposer qu'un esprit de sa valeur ait trouvé du jour au lendemain et par hasard son chemin de Damas, et tout indique, au contraire, un long travail d'élaboration intérieure. On objectera que le commencement des *Palais Nomades* est écrit en vers réguliers, et que les premiers vers libres n'en ont été

publiés dans la *Vogue* (où il était le maître pourtant) que plusieurs mois après la fondation de cette revue et en même temps (ou presque) que ceux de Rimbaud et de Laforgue. Mais de ces deux faits il ne résulte aucunement la preuve que ces premiers vers libres (ou d'autres qu'il n'aurait pas voulu publier) n'aient pas été écrits antérieurement; il résulterait plutôt que l'évolution de Gustave Kahn a été parallèle à la composition des *Palais Nomades*, et nous sommes *a priori* tout à fait disposés à admettre telle date reculée pour les premiers essais qu'il n'a pu manquer d'écrire.

Il faut pourtant signaler un document dû à René Ghil et sur lequel j'ai demandé à celui-ci quelques détails complémentaires. Dans un livre publié en 1909 (1) on lit, page 28 :

...Aux derniers mois de 1885, quand M. Kahn revint d'Algérie à Paris, d'où il était parti pour quatre années, il ne rapportait que quelques vers alexandrins très classiques et de cette monotonie qu'il garda malgré tout, et il possédait plusieurs poèmes inédits de son ami Laforgue. Il était aussi attiré vers le poème en prose.

A ces indications, et en les confirmant, René Ghil ajoutait, dans une lettre qu'il m'écrivit le 12 octobre 1920 :

Ces vers de lui-même et de Laforgue, Kahn me les lut

(1) René Ghil, *De la poésie scientifique*, Paris, 1909.

chez lui, un soir, non tout de suite après son arrivée à Paris, — car je le rencontrai chez Mallarmé et nous ne liâmes pas tout de suite connaissance.

Ainsi, à cette époque, continue René Ghil, Kahn ne pense pas au vers libre, mais il est hanté, en effet, par une formule nouvelle à trouver du poème en prose, dont il me parla longuement.

Ghil rappelait ensuite, non sans raison, « les rapports évidents de la théorie de Kahn avec sa théorie de l'instrumentation verbale ».

Il terminait enfin sa lettre par ces mots :

...Les vers que me lut en cette entrevue Gustave Kahn ne se retrouvèrent pas, certainement, en les *Palais Nomades*. D'ailleurs Kahn me sembla n'avoir pour eux nul amour. Il se cherchait. Voilà, cher ami, le renseignement, de souvenir demeuré très précis.

Ce témoignage semble, au premier aspect, contredire les affirmations des amis de Gustave Kahn et mes propres hypothèses. A l'examiner de près, il les corrobore plutôt, mais en les précisant. Il résulte, en effet, de ce témoignage que Gustave Kahn, à la fin de l'année 1885, n'a pas montré et vraisemblablement n'avait pas de vers libres qu'il pût montrer à René Ghil; il en résulte également qu'il était en pleine période de recherches; et il en résulte encore que ces recherches, c'est dans la voie du poème en prose qu'il les avait commencées. Or, nous devons nous rappeler que ce sont pré-

cisément des poèmes en prose qu'il avait publiés antérieurement, et que c'est, en fait, dans un poème en prose qu'il accusa Marie Krysinska de l'avoir imité. Tout cela, on le voit, concorde parfaitement.

Mais il était également poète en vers, et en même temps qu'il était hanté, comme dit René Ghil, par le poème en prose, il cherchait une formule du vers, tout en restant dans celle du vers régulier ou libéré, et, là-dessus, le témoignage de Ghil est caractéristique, il « semblait n'avoir aucun amour » pour ce qu'il avait écrit.

Il était donc, au moment de la visite de Ghil, dans un double état de mécontentement quant au vers régulier et d'hésitation quant au poème en prose, et il serait ainsi allé en même temps du poème en prose au vers libre et du vers régulier au vers libre, ce qui serait infiniment logique, puisque le vers libre est l'aboutissement tant du vers régulier que du poème en prose. Il aurait, en somme, suivi la même évolution que Rimbaud, cela indépendamment de Rimbaud, et voilà qui n'est pas pour le diminuer, j'imagine.

Disons donc, pour nous résumer, que Gustave Kahn a été de ceux qui ont cherché le plus persévéramment le vers libre, qu'il l'a trouvé probablement par une évolution parallèle à celle de Rimbaud et où l'exemple de Rimbaud n'a pu jouer que le

rôle d'un déclic, enfin que les *Palais Nomades*, avec leur commencement en vers réguliers, leur milieu en vers de plus en plus libérés et leur fin en véritables vers libres, semblent être le symbole même de son évolution.

Et il convient, non moins, de lui faire hautement honneur de la décision avec laquelle, la formule trouvée, il s'est lancé dans la bataille.

—

LAFORGUE

Laforgue avait publié, en 1885, les *Complaintes* et, dans les premiers mois de 1886, l'*Imitation de Notre-Dame-la-Lune* ; il avait également achevé, mais sans que la rédaction en fût définitive, un nouveau volume de vers, les *Fleurs de bonne volonté*, que Léon Vanier devait publier. A ce moment (nous sommes au commencement du printemps 1886) il sacrifia les *Fleurs de bonne volonté* qu'il ne considéra plus dès lors, disais-je dans la préface de ses *Derniers Vers*, que comme un répertoire pour des poèmes nouveaux ; çà et là, et abondamment, il y prit des idées, des images et des vers, qui, associés à des éléments originaux, formèrent le *Concile Féerique* et les poèmes qui ont été réunis sous le titre de *Derniers Vers*. Les

Complaintes et l'*Imitation de Notre-Dame-la-Lune* sont, comme tout le monde le sait, en vers libérés ; les *Fleurs de bonne volonté* l'étaient pareillement ; or, le *Concile féerique* est resté, lui aussi, en vers libérés, et les *Derniers Vers* sont en vers libres. L'évolution s'est donc réalisée pendant le printemps 1886, le *Concile Féerique* ayant paru dans la *Vogue* en juillet de cette année et les premiers vers libres (voir notre tableau chronologique) cinq semaines plus tard ; mais cette évolution, elle était déjà virtuellement acquise à la fin de mars de la même année, et là-dessus je puis apporter mon témoignage personnel.

C'est, en effet, à cette date que j'ai fait la connaissance de Laforgue, et cela dans des circonstances assez particulières pour que je sois sûr de mes souvenirs. On sait qu'à ce moment Laforgue était lecteur de l'impératrice d'Allemagne Augusta ; il habitait à Berlin. J'arrivai dans cette ville au cours d'un voyage wagnérien, en compagnie de Teodor de Wyzewa et de Houston Stewart Chamberlain ; je vérifie la date dans les lettres que j'ai conservées de cette époque ; c'était les derniers jours du mois de mars. Je connaissais à Berlin un autre wagnérien, le Hollandais van Santen Kolff, qui lui-même était en relations avec Laforgue ; Laforgue et moi, nous ne nous connaissions que de nom ; j'avais lu ses deux livres de vers ;

il suivait ma *Revue Wagnérienne ;* van Santen Kolff nous réunit.

Deux jeunes Français qui se rencontrent à Berlin, même flanqués d'un Polonais, d'un Anglais et d'un Hollandais, et qui sympathisent, ne se quittent plus que pour aller se coucher, et très tard ; nous vécûmes ensemble pendant les quelques jours que je restai dans la ville, le service de l'impératrice n'étant pas très absorbant, et, bien entendu, nous causâmes surtout littérature. Laforgue me raconta ses idées et ses projets ; je lui racontai les miens. Or, voici mon témoignage : le vers libre était pour lui à cette époque une chose acquise.

Comment y était-il arrivé ?

L'impression un peu lointaine de nos conversations se corrobore là-dessus par celle très nette que m'ont toujours donnée ses poèmes ; ce n'est pas par une recherche du rythme, ce n'est pas pour mieux se réaliser en musique ou en plastique que Laforgue est arrivé au vers libre, mais pour serrer de plus près, pour entourer plus délicieusement sa pensée (j'emprunte ces expressions à Albert Mockel, avec qui je suis ici entièrement d'accord).

Laforgue n'aurait donc suivi aucunement le chemin qui a été celui de Rimbaud et de Gustave Kahn, et qui devait être à peu près celui des autres premiers vers-libristes ; et c'est une des rai-

sons qui prouvent que si Kahn et Laforgue ont pu « coopérer » dans l'élaboration de la nouvelle formule, ils n'ont pu avoir l'un sur l'autre qu'une influence assez extérieure. Il est trop évident que ce n'est pas par leur force et leur beauté rythmique que les vers libres de Laforgue ont conquis nos cœurs. Les questions de rythme qui me passionnaient n'étaient pas celles qui le préoccupaient davantage, et, si le souvenir de nos conversations de Berlin est un peu vague, une lettre de Houston Stewart Chamberlain (sur laquelle je reviendrai tout à l'heure) est là pour préciser que, tandis que je parlais expression musicale, Laforgue répondait expression psychologique.

Quelle avait été l'influence de Walt Whitman, dont il allait publier une traduction l'été suivant ? Je dois dire que je n'ai aucun souvenir qu'il m'ait parlé du poète américain au cours de nos conversations de Berlin, et je n'ai rien trouvé davantage dans sa correspondance.

—

MORÉAS

J'attends des lumières. Moréas avait publié, en 1884, les *Syrtes*, qui sont écrites en vers très libérés, puis, en 1886, les *Cantilènes*, plus libérées encore ; nous l'avons vu donner à la *Vogue*, surtout

en novembre de la même année, des poèmes où le vers libre trouvait une formule remarquablement réussie... Est-ce par une progression de libération qu'il est arrivé au vers libre ? a-t-il suivi un courant ? a-t-il voulu prouver que, lui aussi... ? a-t-il eu pour le vers libre un instant de béguin? car on sait qu'il renonça vite... Je n'ai guère rencontré Moréas qu'au café et parmi beaucoup de gens, et, bien qu'il ait été mon collaborateur à la *RevueIndépendante*, je suis incapable d'avoir là-dessus autre chose qu'une impression. Dirai-je quelle est cette impression ? Il m'est impossible d'admettre que l'artiste profondément réfléchi qu'était Gustave Kahn ou qu'aucun des jeunes gens infiniment consciencieux que nous étions tous en matière de littérature ait pris quelque chose à un virtuose, si brillant fût ce virtuose. Il suffit de relire le poème en vers libres de la *Vogue : Ah ! pourquoi vos lèvres entre les coups de hache du roi?* Quelle oreille, quel sens du rythme, quelle sensibilité, quelle adresse, — et quelles vaines paroles!... le meilleur exemple de ce que le décadento symbolisme de 1886 a donné de pire...

—

ALBERT MOCKEL

Tout au contraire, Albert Mockel est un de ceux qui ont cherché au plus profond d'eux-mêmes la

formule qui convenait à leurs aspirations. Pour lui, le vers libre est né dans la musique... Mais, ayant eu le bonheur de recevoir de lui une lettre dans laquelle il me raconte l'histoire de son évolution et qui est datée du 2 septembre 1920, je préfère lui céder la parole.

C'est en 1886, m'écrivait-il, que j'ai fait mes premières tentatives. J'avoue qu'à cette époque j'ignorais Arthur Rimbaud et n'avais lu encore que peu de vers de Verlaine et de Mallarmé. Quant à Laforgue, c'est votre admirable *Revue Indépendante* qui me l'a révélé en publiant *Pan et la Syrinx*. C'est donc tout naïvement que j'ai cherché à renouveler musicalement le vers, — écœuré que j'étais du ronron lourd et monotone de l'alexandrin. Bach et son inépuisable éclosion rythmique, Chopin par sa libre fantaisie, Beethoven et son récitatif, Richard Wagner m'avaient sans doute influencé. L'alexandrin qui rampe sur ses douze pattes et s'articule en hémistiche, comment n'en pas comparer la structure avec celle de la vieille « phrase » des musiciens, — membrée de huit mesures et segmentée en incises, — cette phrase symétrique que le génie de Wagner avait à jamais rompue ?

Passons sur mes premiers essais, trop évidemment enfantins. J'avais déjà dix-neuf ans lorsque, en 1886, je tentai un sérieux effort et composai *Intuition*. C'était selon un plan de symphonie, — avec même des indications de mouvements, — un poème très développé, où des vers de quartoze ou quinze syllabes alternaient avec des alexandrins aux coupes diverses et avec la prose rythmée. Mais quand je communiquai cet essai

à mes amis, à Fernand Séverin entre autres, ils poussèrent les hauts cris, ces libertés leur paraissant indéfendables, inadmissibes tout au moins. Je cherchai donc à nouveau dans le sens du poème en prose, où je tâchai de combiner librement des rythmes et des sonorités. A titre de document, je vous communique deux numéros de la *Wallonie*, où vous verrez de ces essais ; les plus caractéristiques me paraissent être les poèmes l'*Horizon vide* et le *Cygne*, à la fin de la série intitulée *Quelques proses*. Cette série fut écrite en décembre 1887.

Tout cela n'était pas encore le vrai vers libre, — bien que, pour certains passages du *Cygne*, la forme typographique seule s'en éloigne (1).

Mais en 1887 je lus les *Palais Nomades*, et je considère comme un devoir de stricte honnêteté de proclamer que l'exemple de Gustave Kahn fut pour moi décisif. Dans les *Palais Nomades* — que me révéla un article de Wyzewa dans votre *Revue Indépendante* et que j'achetai presque aussitôt — je voyais se réaliser par miracle ce que depuis deux ans, en gosse mal initié, perdu dans une province lointaine, je cherchais avec des tâtonnements pleins de gaucherie.

Le cas d'Albert Mockel me semble illustrer une théorie qui m'est chère. Un travail profond se fait dans l'esprit de l'artiste ; il cherche ; il ne trouve pas ; il cherche ; et tout à coup une parole, un événement survient, qui l'accouche de l'œuvre qu'il portait en lui. Il serait pis que faux de dire que

(1) C'est ce que nous avons exposé plus haut.

Mockel procède de Kahn ; Kahn a été l'ami salutaire et inconnu qui lui a fait entendre la parole qu'il attendait.

—

ÉDOUARD DUJARDIN

On comprendra la gêne que je puis éprouver à parler de moi-même ; je le ferai aussi objectivement que faire se peut. Si lointains d'ailleurs sont les événements !...

La *Revue Wagnérienne* a été fondée en 1885 ; et personne ne s'étonnera que ce soit à Wagner que je doive mes premières préoccupations de vers-librisme. Très tôt, je m'étais dit qu'à la forme *musique libre* de Wagner devait correspondre une forme *poésie libre ;* autrement dit, puisque la phrase musicale avait conquis la liberté de son rythme, il fallait conquérir pour le vers une liberté rythmique analogue. Et c'est précisément ce que j'exposai à Laforgue, lors de notre première rencontre, fin mars 1886, à Berlin. Il y a un témoin : Houston Stewart Chamberlain ; et un témoignage : une lettre que celui-ci m'écrivit peu après, dans laquelle il évoquait ces souvenirs.

A cette époque, je travaillais à un grand poème, *A la gloire d'Antonia* (1), qui devait comprendre

(1) *A la gloire d'Antonia*, paru en 1886, n'a rien de commun avec la trilogie dramatique d'*Antonia*, qui date des années 1891, 1892 et 1893.

un ensemble de parties en prose et de parties en vers, — le même cadre que j'allais employer deux ans plus tard pour la *Vierge du roc ardent* et plus tard encore pour la *Réponse de la bergère au berger*. Les parties en vers de ces deux derniers poèmes devaient être et ne pouvaient être que des vers libres ; mais, à l'époque où j'écrivais *A la gloire d'Antonia*, je n'en étais pas à cette décision, et, pendant les trois premiers mois de l'année 1886, je tâtonnais, hésitant entre la forme du vers régulier plus ou moins libéré et une formule de vers libre dont la nécessité s'imposait à mon esprit. Mon ami le musicien Xavier Perreau, que je voyais alors quasi quotidiennement, doit se rappeler tout cela, et n'a pu oublier en particulier quelle place la question de l'accent rythmique dans le vers tenait dans nos conversations de cette époque !

Les quelques jours passés avec Laforgue, en dépit des nuances qui pouvaient nous diviser, furent pour moi un tel encouragement que, dès mon retour de Berlin et déjà dans le wagon qui me ramenait à Paris, je pris mon parti et commençai à esquisser en vers libres certaines parties du poème. Malheureusement, à côté du bon génie qui encourage, il y a souvent le démon qui décourage ; et les ironies persévérantes de Teodor de Wyzewa, avec qui je vivais en commun, eurent le pouvoir

de me détourner finalement de mon projet. Mais sous la forme « prose » de certaines parties du poème il est facile de retrouver le vers libre, — notamment dans le numéro VIII, auquel, pour quelques passages au moins, une simple modification typographique rend la forme de vers libres :

Nous sommes deux qui sont ensemble...

C'est, assez exactement, le cas du *Cygne* d'Albert Mockel. D'ailleurs, l'histoire de nos débuts dans le vers libre n'est pas sans analogie ; le Wyzewa de Mockel s'est appelé Fernand Séverin.

A la gloire d'Antonia parut dans la *Vogue* du 2-9 août 1886 ; j'étais alors à Bayreuth et les épreuves ne m'y avaient pas été envoyées, de sorte qu'une trace de l'écriture en vers libres subsista dans le texte, parmi cent coquilles et des plus cruelles ! J'avais, en effet, à la dernière page du manuscrit, négligé de recopier à la suite l'un de l'autre (pour leur donner l'apparence prose) quatre vers, dont j'avais raturé le dernier, — insuffisamment sans doute ; les typographes laissèrent à ces vers la disposition vers et les imprimèrent même en italiques (les vers se distinguant généralement de la prose, à la *Vogue*, comme je le disais plus haut, par l'emploi des italiques) :

Car cela est ma pensée ;
Car cela est mon œuvre ;
Car je t'ai faite et je te fais...

avec le commencement seulement du quatrième :

Car tu m'es...

suspension qui n'était pas médiocrement cocasse... Les coquilles sont des blessures qui, on le voit, saignent encore trente-cinq ans passés...

C'est ainsi qu'à la rigueur j'aurais pu dire tout à l'heure que j'avais publié (malgré moi) mes premiers vers libres en août 1886.

Refoulé, à cette époque, dans le poème en prose, et bien qu'ayant par la suite publié encore quelques vers réguliers, je n'en gardais pas moins mes préoccupations vers-libristes et, pendant l'été 1887, j'écrivis les *Litanies*, où se marque précisément cette préoccupation d'une « poésie libre » correspondant à une « musique libre ».

Pour la Vierge du roc ardent, l'année suivante, était encore rempli du fatras décadent à la mode de 1886, qui empoisonna hélas d'autres jeunesses que la mienne! Heureux pourtant ceux qui, même à ce prix, auront payé, pour l'usage de leur maturité, l'instauration du vers libre, si leur évolution ne s'est pas arrêtée là ! Il est évident que la préoccupation musicale doit être à la base de l' « écriture en vers » ; mais l'expérience a montré les dangers qu'il peut y avoir à n'écouter que la voix ensorceleuse de la magicienne Musique, et Laforgue n'avait peut-être pas complètement tort,

quand il répondait « expression psychologique » à qui lui parlait « expression musicale ».

—

FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN

On peut dire de Francis Vielé-Griffin qu'il est, avec Jules Laforgue, le grand poète du vers libre, chacun d'eux en représentant les deux conceptions antithétiques; mais alors que Laforgue était arrivé à se formuler avec cette rapidité qui est le cas des génies condamnés à une fin précoce, c'est par un persévérant et long effort, par un progrès de chaque œuvre sur la précédente que le génie de Vielé-Griffin est arrivé à son incontestable et incontestée maîtrise.

Il avait d'abord publié, sous le titre de *Cueille d'avril*, en 1886, et sous celui de *Cygnes*, en 1887, deux volumes de vers parfaitement réguliers. Dans le poème dramatique d'*Ancaeus*, publié en 1888, et écrit lui-même en vers réguliers, les chœurs sont des vers libres, mais dans le sens classique de l'expression, c'est-à-dire des alexandrins, des vers de dix, des vers de huit syllabes, tous (à part l'exception que nous avons relevée plus haut) rigoureusement traditionnels; il n'en est pas moins vrai qu'avec ces vers libres classiques Vielé-Griffin préludait au vers libre moderne, et la tendance

s'en manifestait dès ce moment par les quelques ver que nous avons cités.

Je n'ai pas de renseignements sur les essais et les tâtonnements inévitables par lesquels il dut passer avant d'arriver au poème entièrement réalisé qu'il donna en août 1888 dans la *Revue Indépendante*. Chez Vielé-Griffin, plus peut-être que chez tout autre, le vers libre a été le produit d'une lente évolution ; mais, pendant que les autres publiaient leurs essais, il cherchait silencieusement et dans le recueillement. Je le vois encore, en 1887, quand il venait (pas très souvent) à ce Café d'Orient où se réunissaient les jeunes collaborateurs de la *Revue Indépendante*, un peu lointain au milieu de nos exubérances et nous faisant un peu l'effet de représenter, parmi nos préoccupations d'émancipation, la tradition conservatrice ; et comme on nous eût étonnés, à nous dire que c'était lui qui devait donner au vers libre sa perfection et sa gloire !

C'est, en effet, dans la tradition, mais dans la tradition bien comprise, que Vielé-Griffin a trouvé le vers libre. Pour lui, le vers libre est essentiellement un moment de l'évolution de la langue poétique française ; il se plaît à préciser : de l'évolution esthético-phonétique de la langue française.

Il commença, comme il me le disait lui-même, par chercher expérimentalement des règles de l'euphonie de la langue et put voir confirmer ses réus-

sites par les expériences phonétiques contemporaines, ainsi que par les études de la rythmique comparée. Je ne crois pas qu'il ait cherché dans la voie du poème en prose, mais plus tôt dans l'évolution du vers en lui-même, qu'il étudia à la fois en poète et en esthéticien.

Vielé-Griffin est l'admirable exemple de ce que doit obtenir le génie naturel secondé par le travail méthodique et vérifié par la recherche expérimental. Comme je lui demandais, tout récemment, comment avait commencé pour lui l'évolution, il me répondit par les lignes suivantes dont chacun appréciera le haut intérêt :

Au collège Stanislas, où j'ai passé une dizaine d'années, je pratiquais, à des fins glorieuses, le vers latin ; excellent latiniste sur la fin de mes études, je confiais à des « proses » accentuées et rimées mes émotions plus personnelles d'adolescent : j'ai composé, de la sorte, un grand nombre d'élégies amoureuses, en strophes inégales de vers inégaux, comparables, métriquement, à telles parties de l'Office du Saint-Sépulcre composé pour l'abbaye de Beaulieu, près Loches.

Je n'ai osé chercher en français l'équivalent de cette scantion latine « populaire » qu'en secret et pour moi-même, tant que le prestige de Hugo domina l'art poétique français. Je dois donc, en réponse à votre question, me reconnaître tributaire de la métrique accentuée des hymmes du rituel romain, et c'est pour cela peut-être que je garde le goût des homophonies. En un mot, j'ai usé, dès mes premières effusions lyriques, du *vers libre*

latin, et suis élève du poète anonyme de l'Office du Saint-Sépulcre.

Dans ces lignes, Vielé-Griffin précise ce qui a été notre cas à tous ; ensemble, bien que par des voies différentes, nous arrivions au vers libre, et, arrivés au vers libre, nous hésitions... Vielé-Griffin continuait à écrire et à publier des vers réguliers ; Gustave Kahn ne donnait d'abord dans la *Vogue* que des pièces entièrement en vers réguliers ; Laforgue, après avoir écrit des vers libres, publiait le *Concile Féerique* ; Moréas, pour des raisons très différentes, se demandait s'il devait risquer l'aventure ; Albert Mockel nous a raconté ses incertitudes ; moi-même, après une première tentative, je marquais un temps d'arrêt...

Aujourd'hui que le vers libre a conquis sa grande place au soleil, les jeunes gens s'étonneront de ces timidités !

Le prestige de Hugo, disait tout à l'heure Vielé-Griffin ; et le prestige d'une tradition de plusieurs siècles ! et puis, Banville n'avait-il pas écrit que la beauté du vers consiste dans la difficulté vaincue ? A écrire des vers irréguliers on se faisait juger incapable d'en écrire des réguliers, car ce n'est que plus tard qu'on se rendit compte, tout au contraire, que s'il y a des recettes pour composer de « beaux vers » parnassiens, il n'y en a pas pour de beaux vers libres. Nous le disions plus haut,

la haute valeur du geste de Gustave Kahn est d'avoir, avec la *Vogue* et les *Palais Nomades*, osé le premier arborer le drapeau de la révolte et affronter le haro. L'honneur en est infiniment plus grand qu'à une « invention » historiquement discutable et sociologiquement impossible.

Parmi les jeunes gens qui, au cours des années 1886-1888, instaurèrent le vers libre dans la poésie française, quelques-uns ont tenu un rôle important, quelques-uns un rôle plus éffacé ; et encore n'avons-nous pu parler que de ceux qui publièrent leurs essais ; à côté d'eux et avec eux il aurait fallu en citer d'autres, tels, par exemple, le musicien Xavier Perreau qui, après de longues recherches prosodiques, esquissa alors un drame en vers libres destiné à la musique ; Jean Thorel, qui finalement s'en tint au poème en prose ; Saint-Pol-Roux, qui, dans ses proses comme dans ses vers, est demeuré aux confins du vers libre. Mais il est juste de dire que tous (ou du moins la plupart) mirent à ces recherches tout leur cœur et tout leur esprit, et que cette réforme de l'instrument poétique (nécessairement conjointe à la réforme de la pensée poétique), pour avoir été inaugurée par Rimbaud, n'en fut pas moins leur œuvre commune, en même temps et parce qu'elle était le produit nécessaire de l'évolution de la poésie française.

Les éléments de cette étude ont fait l'objet de conférences à la Sorbonne en octobre 1920. Le texte en a paru dans le Mercure de France *du 15 mars 1921, sauf quelques menues retouches apportées à la présente édition et trois notes aux pages 39, 46 et 48.*

Juin 1922.

RÉÉDITIONS

DU

MERCVRE DE FRANCE

Nous n'indiquons ici que les volumes contenant des œuvres dont la première édition n'est pas postérieure aux années 1891 ou 1892. Ce catalogue ne comprend donc pas les œuvres subséquentes des écrivains cités.

ŒUVRES DE ARTHUR RIMBAUD

Vers et Proses. Revues sur les manuscrits originaux et les premieres éditions, mises en ordre et annotées par PATERNE BERRICHON. **Poèmes retrouvés**. Préface de PAUL CLAUDEL. 15 »

—

ÉDOUARD DUJARDIN

Les Lauriers sont coupés (*Les Hantises. Trois Poèmes. Les Lauriers sont coupés*). Vol. in-18.................. 5.75

Poésies (*La Comédie des Amours. Le Délassement du Guerrier. Poésies anciennes.*) Vol. in-18.................... 5.75

Antonia, légende dramatique en trois parties (*Antonia. Le Chevalier du Passé. La Fin d'Antonia.*) Vol. in-18......... 5.75

ANDRÉ FONTAINAS

Crépuscules (*Les Vergers illusoires. Nuits d'Epiphanies. Les Estuaires d'Ombre. Idylles et Elégies. L'eau du fleuve*). Vol. in-18.. 5.75

A.-FERDINAND HEROLD

Images tendres et merveilleuses (*La Joie de Maguelonne. La Fée des Ondes. Floriane et Persigant. La Légende de Sainte Liberata. Le Victorieux*). Vol. in-18 (2e édition).......... 5.75

GUSTAVE KAHN

Premiers Poèmes (*Les Palais Nomades. Chansons d'Amant. Domaine de Fée*), précédés d'une Etude sur le vers libre. Vol. in-18.. 5.75

JULES LAFORGUE

Poésies complètes, 2 vol. in-16 (15e édit.)........... 11.60
Moralités Légendaires, suivies des *Deux Pigeons* Vol. in-18 (14e édition).. 7 »

STUART MERRILL

Poèmes, 1887-1897 (*Les Gammes. Les Fastes. Petits Poèmes d'Automne. Le Jeu des Epées*). Vol. in-18 (2e édition).. 5.75

JEAN MORÉAS

Premières Poésies, 1883-1886 (*Les Syrtes. Les Cantilènes*). Vol. in-18 (5e édition)......................... 6.50
Poèmes et Sylves, 1886-1896 (*Le Pèlerin Passionné. Enone au clair visage. Eriphyle. Sylves*). Vol. in-18 (5e édition). 6.50

HENRI RÉGNIER

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Premiers Poèmes (*Les Lendemains. Apaisement. Sites. Episodes. Sonnets. Poésies diverses*). Vol. in-18 (11e édition). 6.50
Poèmes, 1887-1892 (*Poèmes anciens et romanesques. Tel qu'en Songe*). Vol. in-18 (12e édition)........................ 6.50

ÉMILE VERHAEREN

Poèmes (*Les Flamandes. Les Moines. Les Bords de la Route*). Vol. in-18 (20e édition).................................. 7 »
Poèmes, nouvelle série (*Les Soirs. Les Débâcles. Les Flambeaux noirs*). Vol. in-18 (16e édit.)........................ 6.50

FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN

Poèmes et Poésies (*Cueille d'Avril. Joies. Les Cygnes. Fleurs du Chemin et Chansons de la Route. La Chevauchée d'Yeldis*). Vol. in-18 (nouvelle édition)............. épuisé
Phocas le Jardinier, précédé de *Swanhilde, Ancœus, Les Fiançailles d'Euphrosine*. Vol. in-18 (2e édition)..... épuisé

POITIERS

IMPRIMERIE MARC TEXIER

